

2. Адмони В. Г. Особенности синтаксической структуры в художественной прозе XX в. на Западе // *Phylologia. Исследования по языку и литературе. Памяти В.М.Жирмунского*. М., 1973.

3. Гальперин И. Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения текста // *Русский язык: Текст как целое и компоненты текста*. М., 1982.

4. Набоков В. В. Избранное. М., 1990.

5. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1998.

6. См. об этом: Вольф Е. М. Оценка и "странность" как виды модальности // *Язык и логическая теория*. М., 1987.

**Н.М.Мухина**

Уральский университет  
(Екатеринбург)

## **ТЕКСТОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕИ КРАСОТЫ В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЯХ МИРА, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ В СБОРНИКЕ СТИХОВ О.Э.МАНДЕЛЬШТАМА "КАМЕНЬ"**

***1. Художественно-концептуальные поиски О.Мандельштама в контексте развития русской культуры начала XX в.***

### ***1.1. Эстетико-философские ориентиры эпохи создания "Камня"***

Время, с которым связано начало творчества Мандельштама, было в большой степени переломным для мира христианской культуры. Н.Бердяев считал, что для этого момента особенно характерно "ощущение конца, заката исторической эпохи", когда наступающий "универсализм цивилизации" порождает одновременно "жажду верить и бессилие верить, жажду творить и бессилие творить" [1, с.5]. В русской поэзии "серебряного века" продолжалось освоение и развитие того, что П.Флоренский называл "тютчевским наследием". Философская оппозиция *хаос - космос*, выражающая суть "первообраза бесконечности как истока творчества" [2, с.20], споры о путях развития русской культуры - все это определяло дух времени.

П.Флоренский видел источник развития русской литературы в ее стремлении "определить свое отношение к хаосу. Так, для Достоевского хаос - это "злое желание разрушать добро, доставлять ему страдание". Тютчев же, а позже Блок определяли хаос как "благо, животворящее начало, источник бытия". Жизни равно не было бы как без уничтожения, так и без рождения. Это высший закон мироздания. "Когда хаос не считается с понятиями человечества, то это не потому, что нарушает их "назло", что он борется с ними, а потому, что он их, так сказать, не замечает. Человеческие нормы и понятие о добре не подменяются хаосом на обратные; он просто попирает их, подчиняя человека другому, высшему, хотя часто болезненному, закону. Этот высший закон мы способны воспринимать как красоту мира... радость жизни, полнота жизни и оправдание жизни - в приобщении к этой красоте, постоянном восприятии и создании ее" [3, с.4].

Для Блока характерно отношение к стихийному началу мироздания как источнику и двигателю индивидуального творчества и русской культуры вообще. Символисты были склонны "переводить природное самоощущение лирического "я" не только в культурно-эстетический, но и религиозный план" [4, с.239], "определить место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия" (Вяч.Иванов). У Блока хаос сам по себе двигатель развития культуры и источник творчества, дающий возможность со всей полнотой "откликаться на многоцветье мира" [1, с. 6], в дальнейшем организуя свой космос:

|                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| <i>хаос -</i>                 | <i>космос -</i>                 |
| <i>возможность творчества</i> | <i>невозможность творчества</i> |

Для символистов же космос существовал изначально и организовывался по законам христианской религии. Для них хаос не был источником вдохновения, а стихийность русской души должна была уступить непостижимой Бесконечности:

|                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| <i>хаос -</i>                   | <i>космос -</i>               |
| <i>невозможность творчества</i> | <i>возможность творчества</i> |

Существовавшая полярность взглядов на отношения между миром и человеком играла большую роль в построении

поэтических концепций. Ни одна из них, однако, не ставила под сомнение культурологическую роль христианства (хотя подобные взгляды существовали). Поэтому в качестве следующего опорного момента концептуальных споров эпохи нужно выделить попытки переосмыслить христианство как организующую силу европейской культуры. В.Розанов определил христианство как "религию небытия, воспевание смерти... в ослепительности и лучезарности его света таятся бесконечно малые, невидимые величины - "темные лучи" отрицания жизни как таковой. Христианскую культуру создали аскеты, отвергшие языческую по своей природе человеческую душу. Язычество - это младенчество до какого-то перелома, потрясения, испытания... Христианство - выздоровление, но не здоровье" [5, с.95].

В начале XX в. становится популярной идея "религии жизни и плоти" (Розанов), противостоящая ортодоксальной христианской идее разъединенности земного (телесного) и космического (божественного) начал. С проблемой гармонического единства духовного и чувственного начал связано появление акмеизма, одним из adeптов которого стал Мандельштам. Н.Гумилев - основатель направления - провозгласил ущербной символистскую позицию самораскрытия "навстречу неведомому, запредельному, находящемуся не только вне отдельного человека, но и вне восприятия человечества" [6, с.15]. Гумилев пытался соединить в поэтическом творчестве "реальность здешнюю, повседневную, с реальностью астральной, потусторонней" [там же]. Благодаря этому акмеизм должен был стать "обретением заново свежести и первоизданности мира, его живых красок, зримых и устойчивых форм, возрождением вкуса к жизни как она есть" [7, с.8].

О.Мандельштам также связывает оппозицию *возможность творчества - невозможность творчества* с оппозицией *хаос - космос*, определяющей характер споров об источниках развития русской культуры, однако его отношение к роли "первообраза бесконечности" в творческом акте не позволяло, как Блоку или символистам, однозначно совместить полюса этих оппозиций.

К полюсу "хаос" у Мандельштама мог относиться уже накопленный вещественно-психологический опыт "младенческого "я", не нарастившего еще социально-культурных связей" [3, с.239]. В.Топоров назвал ранние стихи Мандельштама "связанными с его детством, с душевнотелесным переживанием

жизни, с самоощущением первых жизненных опытов" [8, с.434]. Мандельштаму нужно было определить свое отношение к этой, полученной в детско-юношеском возрасте, информации о мире. А в эстетическом плане было важно выяснить, как влияет "стихийность восприятия жизни" поэтом на формотворческую функцию. С "космосом" же поэт связывал христианскую культуру и эстетику символистов. Принятие или непринятие им этой эстетики зависело от определения своего отношения к христианству.

Однозначный выбор между хаосом или космосом, по Мандельштаму, делает невозможным ощущение и поэтического воплощения целостности бытия, обрести которое он стремился в жизни и творчестве. Для этого поэту было необходимо особое умение уравновесить две противоположные концепции.

Выделим оппозиции, определяющие суть эстетико-философских поисков Мандельштама:

*космос - хаос,*

*творчество - невозможность творчества,*

*духовный опыт - чувственный опыт,*

*целостность бытия - дробность бытия.*

Мандельштам стремился найти гармоничное разрешение философских проблем, заключенных в рамки этих оппозиций, которое дало бы его творчеству необходимый концептуальный баланс.

## *1.2. Место идеи красоты в эстетико-философских исканиях Мандельштама*

К началу XX в. европейская философия сформулировала такое понятие красоты, в котором не определялась ее суть, а лишь описывались функции объекта или явления, называемого прекрасным.

Во-первых, красотой называется способность какого-либо объекта или явления вызывать у человека эстетическое наслаждение при их внешнем созерцании или внутреннем переживании. Вызываемая эмоция зависит и от чувственного, и от интуитивного опыта, следовательно, идея красоты, представленная в этом определении одной из своих содержательных сторон, заключена здесь в рамки оппозиции *духовное - чувственное*.

Во-вторых, красота - это способ воплощения абсолютного идеала в конкретной реальности, доступной человеческому

постижению. Рассматривая прекрасное таким образом, человек не стремится оценить в первую очередь "внешние данные" чего-либо как прекрасные или безобразные. Ощущение прекрасного дает угаданная человеком в какой-либо реальности жизни "печать Творца", свидетельствующая о воплощении "высшего замысла". Такое толкование прекрасного семантически опирается на оппозицию *земное - божественное*, которую можно заменить ее эквивалентом *чувственное - духовное* из первого определения красоты.

Важно заметить, что возможность человека "угадать", почувствовать "печать Творца" в реальном мире зависит одновременно и от интуитивного, и от эмпирического опыта, сферы влияния которых в этом случае четко не разделяются. Следовательно, с этим определением можно связать критерии единства, целостности, наличие которых обуславливается балансом семантической оппозиции *целостность восприятия - дробность восприятия*.

В-третьих, красота связывается с эстетическим критерием складывания общечеловеческих ценностей в процессе развития культуры, критерием, существующим для ценностного отбора артефактов и перехода их эстетической функции в этическую.

Критерий оценки артефактов всегда учитывает способ их создания, а этот способ, в свою очередь, зависит от ориентации "создателя" на характер организации мира, что определяется оппозицией *хаос - космос*.

С другой стороны, наличие или отсутствие системы человеческих ценностей, при формировании которой большую роль играет идея красоты, связано с оппозицией *целостность восприятия бытия - дробность восприятия бытия*.

Можно заметить, что при ступенчатом подходе к построению абстрактных концепций красоты мы рассматривали ее обусловленность теми же семантическими оппозициями, которые характеризуют самые важные проблемы эстетико-философских исканий Мандельштама, определяющих его мировидение: *космос - хаос, духовный опыт - чувственный опыт, целостность восприятия бытия - дробность восприятия бытия*.

Поэтому теоретически мы можем предположить, что построение Мандельштамом поэтической концепции мира соответствует построению концепции красоты. Следовательно, текстовое воплощение мировосприятия Мандельштама должно каким-либо образом репрезентировать авторскую концепцию

красоты. Нам необходимо установить, с каким именно образом мира, созданным поэтом, связаны его представления о красоте.

### *1.3. К вопросу о характеристике понятия "художественное пространство текста"*

Семантическая организация текста у Мандельштама часто целиком опирается на какую-либо модель пространства, которая выступает в качестве языка для выражения эстетико-философских взглядов поэта. Законы прочтения текста сквозь призму художественного пространства называются "спациализированной поэтикой" (от лат. *spatium* - пространство; термин В.Топорова).

Прежде чем рассматривать пространственные модели мироустройства, используемые в стихах Мандельштама, обратимся к философскому взгляду на понятие *пространство*. В статье "Пространство", написанной Вл.Соловьевым для энциклопедического словаря, предложена следующая формулировка: "Самый факт пространства включает несомненно две стороны: первая состоит в известном образе или представлении протяженности (зрительно-осознательном)", вторая сторона является истолковательной, она "связана с априорной формой воззрения субъекта", в которой выражаются интуитивные впечатления о мире, организованном как пространство [9, с.268].

В отечественной лингвистике представлены по крайней мере две классификации художественного пространства текста.

Первая, предложенная тартускими структуралистами, опирается на план выражения пространства, а именно на его геометрические доминанты, важные для раскрытия образа. Ю.Лотман выделяет следующие доминанты: 1) точечную, 2) линейную, 3) плоскостную, 4) объемную [10, с.414 - 416].

Основание для второй классификации, принадлежащей И.Я.Чернухиной, можно определить как способ соотношения образа и концепта [11, с.11 - 20]. Под концептом мы понимаем здесь образно представленную концептуальную информацию. Перефразируя мысль И.Я.Чернухиной, можно выделить:

а) конкретное пространство (концепт воплощается в образе реального физического пространства);

б) поэтически трансформированное пространство (концепт замещается ирреальным или аллегорическим образом, ассоциирующимся в сознании читателя с признаками конкретного пространства);

в) обобщенное пространство (воплощение концепта опирается на образ пространственной детали, которая служит отправным моментом для развития отвлеченной идеи);

г) абстрактное пространство (концепт представляется как образ, номинации пространственных деталей которого имеют разную локальную соотнесенность).

В дальнейшем мы будем использовать эти классификации при анализе моделей пространства и их элементов в стихотворениях Мандельштама.

Мы можем заметить, что формула

$$\text{Художественное пространство} = \frac{\text{образ}}{\text{концепт}},$$

выражающая в общем виде идею И.Я.Чернухиной, подобна формуле

$$\text{пространство} = \frac{\text{протяженность}}{\text{воззрение}},$$

выводимой из определения В.Соловьева.

## **2. Текстовое представление идеи красоты в пространственных моделях в сборнике стихотворений "Камень"**

### **2.1. Пространственные модели хаоса и космоса**

Самые ранние стихи сборника "Камень" были названы В.Топоровым "душетелесным переживанием детства, самоощущением первых опытов жизни" [8, с.434]. Рассмотрим стихотворение:

\* \* \*

*Из омута злого и вязкого  
Я вырос, тростинкой шуша,  
И страстно, и томно, и ласково  
Запретную жизнью дыша.*

*И никну, никем не замеченный,  
В холодный и топкий приют,  
Приветственным шелестом встреченный  
Коротких осенних минут.*

*Я счастлив жестокой обидою,  
И в жизни, похожей на сон,  
Я каждому тайно завидую  
И в каждого тайно влюблен.*

В этом тексте создана пространственная модель "мира-омута" (*топкий приют*). Модальность неприятия такого мира поэтом складывается из многочисленных определений омута: *злой, вязкий, холодный, топкий*. Состояние лирического героя в таком мире - увядание, томление (*никну, никем не замеченный*), с которыми трудно смириться не только эстетически, но и физически.

В стихотворении передано представление о хаосе, о стихийной первозданности мира, которая не может дать поэту никаких эмоциональных сил, поскольку она аморфна, зыбка (*вязкий и топкий омут*) и в силу этого неясна, туманна (*и в жизни, похожей на сон*). Хаос способен дать человеку только телесный первоопыт: омут характеризуется через ощущение его физических свойств (*холодный, топкий, вязкий*), что свидетельствует об отсутствии духовного опыта в этом мире. Поэтому жизнь в нем запретна, но одновременно мучительно маняща (*"Я каждому тайно завидую"*). Реализация оппозиции *телесное - духовное* в этом тексте свидетельствует о негармоничном, несбалансированном мироустройстве лирического субъекта. Обратимся к особенностям пространственной организации приведенного стихотворения.

С точки зрения геометрической характеристики в этом стихотворении преобладает линейная доминанта, поскольку для идеи увядания души ("погружения в омут") важно направление движения, определяемое параметрами *верх - низ*.

По соотношению образа и концепта это художественное пространство является аллегорическим, что характерно для мифологического мышления, основанного на чувственном опыте при отсутствии духовного (такая ситуация представлена как *мир-омут*).

Единая пространственная модель связана с "ситуацией томления в мире". Это пространство почти замкнутое



(движение вниз, к тупиковой "глубине"), тесное и стесняющее человека, в него помещенного. Кроме того, оно размыто, неопределенно, бесформенно, т.е. представляет для Мандельштама идею антикрасоты. Итак, пространственная модель мироустройства, связанная с концепцией главенства первородного хаоса, антиэстетична, значит, в мире хаоса законы красоты не действуют.

В ранних стихах о "младенческом "я" отрыв от первооснов, созданных чувственным опытом, уже очевиден (как неприятие мира, познаваемого таким образом), но другие ориентирры еще не найдены.

Переход к следующей концепции мира реализован в стихотворении "Скудный луч холодной мерою...", тематика которого связана с отношением Мандельштама к христианству как видению первообраза бесконечности в сверхличной религиозной идее:

*Скудный луч холодной мерою  
Сеет свет в сыром лесу.  
Я печаль, как птицу серую,  
В сердце медленно несущу.*

*Что мне делать с птицей раненой?  
Твердь умолкла, умерла.  
С колокольни отуманенной  
Кто-то снял колокола.*

*И стоит осиротелая  
И немая вышина,  
Как пустая башня белая,  
Где туман и тишина.*

*Утро, нежностью бездонное,  
Полуявь и полусон,  
Забывье неуголенное -  
Дум туманный перезвон...*

В этом тексте модель мира представлена как пространственный комплекс *лес - небо над лесом*. Как и в стихотворениях, реализующих образ омута, на уровне лексики проявляется неприятие такого мироустройства. Лес - холодный, слабо освещенный, сырой. Состояние лирического героя - это глубокая печаль, одиночество, которое передается опосре-

дованно через образы колокольни без колоколов, осиротелой немой вышины, пустой башни белой. Отмечаем пассивность героя ("Я печаль... в сердце медленно несущую"), мыслительную и душевную расплывчатость ("Забывшее неутоленное - Дум туманный перезвон"). Это совершенно нетворческое состояние, опасность которого делает невозможным эстетическое принятие подобной модели мира.

Концептуально это стихотворение связано с проблемой личности, покинувшей небытие родимого омута и столкнувшейся с новой угрозой небытия, исходящей из холодного космоса (*скудный луч, холодная мера* и т.п.). Пафос символов, воспевающих состояние религиозной экзистенции, оказался совершенно чужд Мандельштаму. Для него подчинение эстетике сверхличного грозило опустошением, поскольку отвлеченная религиозная идея "нема" (не дает творческих сил). Колокольня без колоколов, осиротелая вышина, пустая башня белая символизируют потерю человеком духовного ощущения Высшей силы. Космический холод делает невозможной радость чувственного познания мира: в бездонной нежности утра нет живых красок (*полувя и полусон*).

В чем особенность организации пространственной модели в этом тексте? С формальной точки зрения, для реализации концепции важна плоскостная доминанта (плоскостное видение мира характерно для канонической христианской культуры). Представление о статичности мироздания подавляет личность. Независимость событий от человека, отсутствие движения определяют создание двухмерной картины мира (подчеркнутое использованием назывных конструкций).

По характеру соотношения образа и концепта это пространство также является аллегорическим. Традиционное принятие христианства оставляет личность на уровне "спящего сознания", для которого характерно восприятие мира как данности (традиции), без собственной оценки человеком полученных знаний. "Мы не можем себе позволить блуждать в лесу (курсив мой. - Н.М.) символов", - заявлял Мандельштам.

Единая пространственная модель анализируемого стихотворения связана с ситуацией одиночества человека в мире, организованном так, что личность должна раствориться в величии непостижимой бесконечности. Такое пространство расширяется "кверху" и с расширением становится все более

разреженным (*гулкость воздуха*), незаполненность же этого пространства "живым веществом" "внизу" делает его неуютным, не пригодным для жизни, т.е. эстетически не принимаемым Мандельштамом. Следовательно, эта пространственная модель также воплощает идею антикрасоты, а значит, концепция мира как религиозно воспринимаемого космоса несовместима с авторской концепцией красоты.

В.Розанов писал, что "христианство - религия небытия, христианскую культуру создали аскеты, отвергшие языческую по своей природе человеческую душу..." [5, с.95]. Кстати, Мандельштам в письме Гиппиусу заметил о процитированной статье: "Прочел Розанова и очень полюбил его".

"Свою внутреннюю неукорененность в традиции европейской культуры Мандельштам ощущал именно как религиозную экзистенциальную неукорененность. Больше всего его заботило, как прорваться к природе "надличного канона" европейской традиции при его индивидуалистическом истолковании, как войти в культуру изнутри ее живого притяжения" [4, с.243], как уравновесить личное и сверхличное. Именно в этот переломный момент и появляется акмеизм, названный Мандельштамом "тоской по мировой культуре".

Как мы уже выяснили, анализируя лексические средства репрезентации идеи красоты в стихотворениях Мандельштама, видение поэтом прекрасного действительно связано с познанием мира как культурного космоса. Обратимся в первую очередь к модели гармонично устроенного мира, созданной Мандельштамом без культурологической опоры.

## 2.2. Прекрасное глазами Пешехода

В конец первой трети "Камня" (после провозглашения своего неприятия "религиозного космоса") Мандельштам помещает несколько стихов, которые можно назвать циклом о Пешеходе (по названию стихотворения "Пешеход"). Эти стихи сюжетно организованы вокруг образа путника, который проходит по городам и весям. Взгляд его не придиричив:

*Мне, в опьяненьи легком, суждено  
Изведать краски жизни небогатой.  
("Казино")*

Он не претендует на знание истины:

*И думал я: витийствовать не надо.  
Мы не пророки, даже не предтечи...  
("Лютеранин")*

Ю.Левин охарактеризовал такую авторскую позицию по отношению к миру и предполагаемому собеседнику как "сочетание ясного осознания правоты своей культурно-исторической роли и понимания собственной малости" [12, с. 23].

Рассмотрим следующее стихотворение.

*В спокойных пригородах снег  
Сгребают дворники лопатами.  
Я с мужиками бородами  
Иду, прохожий человек.  
Мелькают женщины в платках,  
И твякают дворняжки шалые,  
И самоваров розы алые  
Горят в трактирах и домах.*

Перед нами пространственная модель мира, представленная его фрагментом (*пригород*). Установка лирического героя, познающего мир, - идти, идти наравне со всеми, быть рядовым седоком (как потом напишет Мандельштам в одном из стихотворений). Только так можно собрать все шумы мира, все мелочи (увидеть мельканье жизни, ее *розы алые*). Это высокая, достойная позиция, определяющая целостность восприятия и отражения жизни. Мандельштам не дает явной, эксплицитно выраженной оценки такому мироустройству, но мы можем уловить ее. Подобная модель отношения с миром представляет собой идею всестороннего принятия жизни, идею, которая, как мы помним, является необходимым условием обретения поэтом целостности бытия, т.е. обретения красоты. Посмотрим на пространственную организацию этого текста.

С точки зрения геометрической доминанты важна объемность этой модели. Объем связан с появлением движения, динамики, как третьего измерения пространства. Движение определяется чередованием зарисовок окружающей жизни, последовательно связанных друг с другом и представляющих собой единое целое. Появление такой модели демонстрирует эволюцию пространственной организации стихотворения (ср. с рассмотренными выше моделями линейного и плоскостного пространств).

По характеру связи образа и концепта это - "пространствообобщение", которое характеризуется "эстетическим воспроизведением пространственной детали, служащей отправным моментом для развития отвлеченной идеи" [11, с.13]. В нашем тексте такими пространственными деталями, заполняющими создаваемую картину, являются объекты мира-пригорода (дворники, бородатые мужики, женщины в платках, дворняжки, самовары). Характер же их эстетической подачи в пространственной модели связан с идеей целостного ощущения и принятия жизни.

В целом перед нами открытое пространство, без границ (существует возможность передвижения), и одновременно оно густо населено, оживлено, организовано по законам простой жизни. Достигнуто равновесие между материальной основой и духовной свободой человека. Такая пространственная модель эстетически прекрасна, поэтому является репрезентацией идеи красоты.

Дальнейшие поиски Мандельштамом идеи красоты связаны уже не с простой, бытовой, материальной организацией мира, а с ролью "культуры и ее "смыслов" как способа квартирования мира и организации исходного материала" [8, с.429].

### *2.3. Воплощение идеи красоты в культурологической модели бесконечности*

Цикл о Пешеходе, рассмотренный выше, переходит в цикл о великих архитектурных памятниках. Здесь Мандельштам представляет идею красоты с помощью образов, связанных с архитектурой. Прекрасное складывается из грубого, некрасивого материала, обрабатываемого благодаря духовному величию "строителей", вкладывающих в материал высокую идею, объявивших "войну бесформенной стихии", как писал Мандельштам в статье "Слово и культура". Духовная сила оказывается материализованной в здании, а здание одухотворяется как вечный хранитель культуры. Рассмотрим стихотворение "Адмиралтейство" в аспекте "специализированной поэтики".

#### *Адмиралтейство*

*В столице северной томится пыльный тополь,  
Запутался в листе прозрачный циферблат,*

*И в темной зелени фрегат или акрополь  
Сияет издали, воде и небу брат.  
Ладья воздушная и мачта-недотрога,  
Служа линейкою преемникам Петра,  
Он учит: красота - не прихоть полубога,  
А хищный глазомер простого столяра.*

*Нам четырех стихий приязненно господство,  
Но создал пятую свободный человек.  
Не отрицает ли пространства превосходство  
Сей целомудренно построенный ковчег?*

*Сердито лепятся капризные медузы,  
Как плуги брошены, ржавеют якоря;  
И вот разорваны трех измерений узы,  
И открываются всемирные моря.*

В этом стихотворении образ здания оказывается центром сложной пространственной модели мира. Пространство возникает как соположение разных культурных эпох - времени Петра и начала XX в., - связанных с образом Адмиралтейства. Первая эпоха являет собой строительство, вторая - созерцание построенного, но не простое созерцание, а по ассоциативной цепочке переносящееся в прошлое, способное удержать на одном уровне обе эти эпохи. Объединяющая в себе разные исторические времена модель пространства и есть *пятая стихия*, отрицающая превосходство обычного пространства, открывающая человеку путь к единому синхронному ощущению истории и культуры (*разорвать трех измерений узы и открыть всемирные моря*). Человек может познать целостность мира, освободившись от оков времени, а опорой для этого может служить ощущение мира как культурного космоса. Сам Мандельштам в статье "Слово и культура" называл такие историко-культурные образы "смысловыми волнами-сигналами, способными вызывать неназванные представления" [14, с.417], т.е. ассоциации. Ассоциации в свою очередь оказываются связующим звеном для всех смыслов, рожденных в стихотворении.

С точки зрения геометрической доминанты пространство оказывается объемным, но этот объем создан искусственно, поскольку представляет собой объединение плоскостных изображений разных исторических эпох (не имеющих точек

пересечения во времени). Эти изображения являются плоскостными, так как связаны с созерцательной позицией лирического героя: каждое пространство статично, т.е. третье измерение отсутствует.

По характеру соотношения образа и концепта мы могли бы назвать это пространство абстрактным (термин И.Я.Чернухиной), так как оно объединяет пространственные образы, имеющие разную локальную соотнесенность, но, по Чернухиной, подобное пространство не может иметь конкретизаторов, поскольку только такая организация текста способствует созданию впечатления "космически беспредельного пространства, развернутого вокруг одной точки" [13, с.19] Мандельштаму же, наоборот, важны конкретизаторы (Адмиралтейство, Петр), материализованные опоры, иначе появляется угроза сюжетной бесформенности. Создание "космической беспредельности" у Мандельштама связано с текстовым преодолением времени. Ему удалось постичь "надличный канон культуры", дающей человеку возможность почувствовать бесконечность: ассоциативным образом, с опорой на земное, "культурологическое квартирование мира" [8, с.429], уравновесить земное и неземное, обрета красоту.

#### *2.4. Создание динамического многомерного пространства в мандельштамовском тексте как репрезентация идеи красоты*

Если пространственные модели, описанные выше, можно назвать статическими (умозрительными) образами бесконечности, то модель, представленная в стихах, ставших венцом "Камня", является более сложной динамической пространственной моделью, связанной с постижением бесконечности. Рассмотрим ее на следующем примере.

\*\*\*

*С веселым ржанием пасутся табуны,  
И римской ржавчиной окрасилась долина;  
Сухое золото классической весны  
Уносит времени прозрачная стремнина.*

*Топча по осени дубовые листья,  
Что густо стелются пустынною тропинкой,  
Я вспомню Цезаря прекрасные черты -  
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!*

*Здесь, Капитолия и Форума вдали,  
Средь увядания спокойного природы,  
Я слышу Августа и на краю земли  
Державным яблоком катящиеся годы.*

*Да будет в старости печаль моя светла:  
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;  
Мне осень добрая волчицею была,  
И - месяц цезарей - мне август улыбнулся.*

Эпическое спокойствие тона, гармоничное сочетание просветленности и печали человека, устанавливающего контакт с миром, вознаграждается возникновением между ними согласия (*осень добрая; мне август улыбнулся*). Итог - обретение искомой гармонии, светлая печаль, одно из самых творческих состояний, известное еще с пушкинских времен. Достижение этого эстетического идеала (идеи красоты) происходит по цепочке, которую мы не раз уже устанавливали ранее. Мир постигнут во всех взаимосвязях: в гармонии духовного и чувственного (образ одухотворенного осеннего пейзажа), в гармонии природного и культурологического представления жизни (*осень - добрая римская волчица; август - месяц цезарей*). Причем природное (чувственное) восприятие жизни одухотворяется и как бы окультурируется с появлением античных ассоциаций, римской тематики. Именно с ее присутствием в тексте связан эффект "неопределенной модальности" [13, с.21], создающий "особое бытие, которое оказывается для читателя колеблющимся между существующим в обычном смысле и желательным; между существующим "внутри" и "вовне"). Происходит слияние "сегодня и сейчас" с временами античности. Итак, сложно-ассоциативное взаимопроникновение природной, культурной и духовной ипостасей жизни выражает целостность бытия, определяющую идею красоты в стихотворении Мандельштама.

На уровне художественного пространства "неопределенная модальность" связана с геометрически неопределимой формой, т.е. не укладывающейся в привычные три измеренные пространство, объединение объемных изображений разных культурных эпох (а не статический ряд плоскостных зарисовок, как в стихотворении "Адмиралтейство"). Динамика здесь возникает благодаря изменившемуся положению



лирического героя. Если в рассмотренных ранее стихах он просто созерцал (по сути был "за кадром"), то в этом стихотворении он находится внутри создаваемого образа, эмоционально переживает процесс познания мира, что и определяет динамичность образного плана, придающую объем пространственной модели каждой из культурных эпох. Лирическому герою, овладевшему такими культурными богатствами, доступно, встречаясь то с одной "уликой мира", то с другой (*топча по осени дубовые листья*), вспоминать и слышать отзвуки прошлой культуры. Эти отзвуки есть ассоциативное "культурологическое эхо", связывающее все представления о мире воедино, побеждающее историческое время.

Итак, венцом пространственных моделей, реализованных в сборнике "Камень", оказалась динамическая модель бесконечности, возможной как переживание бытия, смыслы которого прочитываются Мандельштамом через европейскую культуру, допускающую синхронное существование разных исторических эпох.

Рассмотренная модель своей многомерностью репрезентирует идею красоты как идею высшего уровня творческой деятельности человека, который, опираясь на культуру, может преодолеть законы соотношения разных явлений жизни во времени и познать вечность.

В заключение представим в виде сопоставительной таблиц эволюцию эстетико-философских взглядов О.Мандельштама (как поиска им идеи красоты) и эволюцию пространственных моделей, отражающих в текстах "Камня" этот поиск.

Таблица 1

**Эволюция пространственных моделей в сборнике стихотворений  
О.Мандельштама "Камень" и связанная с ними репрезентация идеи  
красоты**

| Пространственный образ | Концепт, реализованный в стихотворении                      | Геометрическая доминанта   | Способ образного воплощения концепта | Условный уровень сознания воспринимающего субъекта | Репрезентация идеи красоты (красота/антикрасота) |
|------------------------|---|--|--------------------------------------|--|--|
| Мир - омут             | Хаос как стихийное регулирование мироустройства             | Линейная   | Аллегория                            | Мифологическая нерасчлененность сознания           | Антикрасота                                      |
| Мир - лес              | Мир как христианский космос                                 | Плоскостная  | Аллегория                            | "Спящее сознание", отсутствие оценки знаний о мире | Антикрасота                                      |
| Мир - пригород         | Равновесие материальной организации мира и духовной свободы | Объемная   | Обобщение                            | Возникновение самосознания                         | Красота  |
| Памятник архитектуры   | Созерцание мира как истории культуры                        | Объемная, созданная искусственно (плоскостные изображения исторических эпох) | Абстракция                           | Умозрительное построение модели бесконечности      | Красота  |
| Эллинистические мотивы | Переживание познания мира как истории культуры              | Многомерная (полипространственная)   | Абстракция                           | Эмоциональное переживание бесконечности            | Красота  |

## Литература

1. См.: *Бердяев Н.* Предсмертные мысли Фауста // Лит. обоз. от 22.03.89.
2. См.: *Колобаева Л. А.* Место человека во Вселенной (философия личности) // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9 (филология). 1991. N 2.
3. *Флоренский П.* О Тютчеве // Наше наследие. 1988. N 4. С.24.
4. См.: *Мусатов В. В.* Ранняя лирика О.Мандельштама // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т.50. N 3.
5. *Розанов В.* Темный лик: метафизика христианства. СПб, 1911.
6. См.: *Богомолов Н. А.* Читатель книг // Гумилев Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т.1.
7. См.: *Скатов И. Н.* О Н.Гумилеве и его поэзии // *Н.Гумилев.* Стихи и поэмы. М., 1989.
8. См.: *Топоров В. Н.* Миф. Слово. Образ. Символ. М., 1995.
9. См.: *Соловьев В.* Статьи для энциклопедического словаря // *Соловьев В.* Собр. соч.: В 12 т. Т.10. СПб, 1914.
10. См.: *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Н.В.Гоголя // *Лотман Ю.М.* Избр. соч.: В 3 т. Тарту, 1993. Т.1.
11. См.: *Чернухина И. Я.* Общие особенности поэтического текста. М., 1987.
12. См.: *Левин Ю. И.* Русская семантическая поэзия как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature.* 1984. N 7,8.
13. См.: *Левин Ю. И.* Заметки о поэтике О.Мандельштама // Слово и судьба: О.Мандельштам. М., 1991.
14. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Свердловск, 1990.